La cultura argentina hoy

El cine

GONZALO MARTINEZ



PARTICIPANTES:
Manuel Antín,
Tristán Bauer,
Jorge Coscia.

Tres directores de cine argentinos –coordinados por el periodista Pablo Scholz– intercambiaron opiniones sobre algunas peculiaridades del séptimo arte en la Argentina. Abordaron la problemática del apoyo oficial, las relaciones entre cine y cultura, analizaron la coyuntura cultural mundial y la construcción de distintos tipos de hegemonía. Debatieron acerca de las posibilidades de que surja un género de cine histórico en la Argentina actual.

CULTURANACION

Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

Estos fascículos reproducen los encuentros que formaron parte del ciclo de debates La Cultura Argentina Hoy, organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Participaron en él más de cincuenta especialistas que fueron convocados a compartir sus reflexiones sobre temas relativos a la actualidad cultural de nuestro país.

Página/12


PABLO PIOVANO

Virginia Innocenti.


GUADALUPE LOMBARDO

CINE / INDUSTRIAS CULTURALES / POLITICA / DIVERSIDAD CULTURAL / CURIOSIDAD / MISTERIO / ESPECTADOR / DIRECTOR / HEGEMONIA / DISCURSO / MERCADO / RELATOS / HERMANOS LUMIERE / TECNOLOGIA / ESCUELAS DE CINE / DINERO / HOLLYWOOD / CINE INDEPENDIENTE / MONOPOLIO / MIRADA

LOS PARTICIPANTES

MANUEL ANTÍN (MA) nació en Las Palmas, Chaco, en 1926. Estudió abogacía, publicó tres libros de poemas, escribió dos novelas y estrenó tres obras teatrales. Dirigió diez películas. Fue Director del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) entre diciembre de 1983 y julio de 1989. Durante su gestión el cine argentino ganó más de doscientos premios internacionales, entre ellos un Oscar, dos premios en Berlín, dos en Cannes y dos en Venecia. En 1991 fundó la Fundación Universidad del Cine (FUC), institución de enseñanza humanística con especialización técnico-cinematográfica. En los "Incontri Internazionale del Cinema" de Sorrento, Italia, le concedieron el Premio "Vittorio de Sica" por el conjunto de su obra cinematográfica.

TRISTÁN BAUER (TB) nació en Mar del Plata en 1959. En 1982 se graduó como director en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Dirigió largometrajes, documentales, cortometrajes y programas de televisión con los que ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales. Su primera película, *Después de la tormenta* (1991), obtuvo el Premio Nuevos Realizadores en el Festival de San Sebastián. *Iluminados por el fuego* (2005) es su última realización.

JORGE COSCIA (JC) es director cinematográfico, diputado nacional y fue presidente del INCAA. Su trayectoria como cineasta abarca siete largometrajes y más de 20 documentales y cortos de ficción. Es egresado de ENERC y docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Colaboró en *Clarín* y *Página/12*. En agosto de 2005 presentó su libro *Del estallido a la esperanza*.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO, GOBALIZACION Y HEGEMONIA

JC. En el mundo globalizado hay una hegemonía política y económica que deriva en la apariencia de una hegemonía cultural o tiene como consecuencia el dominio del mercado por quienes tienen mayor capacidad de producción de sus imágenes. La dominación política de enormes porciones del planeta en las que Estados Unidos puede imponer sus condiciones se combina con la dominación de enormes porciones del mercado, lo que redunda en una hegemonía económica que impone en gran parte del planeta la sensación de que ésa es la cultura que terminará por imponerse. Esta hegemonía, que es política y también económica, nos plantea a quienes tenemos una cultura distinta, una cultura que tiene aspectos de lo universal pero también características absolutamente propias, que **la propia cultura sólo puede tener trascendencia cuando se le pone de alguna manera límites a esa hegemonía, a esa fuerza que tiende a dominar y a hegemonizar, cuando se fomenta, se estimula y se promueve el discurso propio, la capacidad de producción propia**. Se trata de nuestra cultura, y en este caso en particular, de nuestro cine. Hay en el mundo un gran debate en torno de esto con dos posiciones muy claras. Hay quienes plantean una suerte de libertad de mercado cultural, donde los productos culturales deben ser dejados a la buena de Dios, es decir a las leyes del mercado, y donde las producciones culturales deben ser tratadas como meras mercancías y someterse a las reglas generales que la Organización Mundial del Comercio tiene para la circulación de mercancías, reglas que tienden a la unificación del mundo como un gran mercado. Esta posición tiene un discurso que plantea que somos todos iguales, entonces por qué someter a los pueblos con medidas regulatorias que les impiden elegir lo que quieran. Es una suerte de discurso libertario cuya única consecuencia ha sido esclavizar a la gente, impedirle tener su propio discurso, su propia propuesta. La otra postura está vinculada con la excepción cultural, que significa que **los bienes y productos culturales deben ser exceptuados de las reglas habituales del comercio de otro tipo de mercancías industriales.** Esta posición plantea que no se puede tratar del mismo modo una heladera o un quintal de trigo que una película. Uno de los argumentos a favor de la libre circulación de los bienes culturales es el de la libertad. Y es cierto, se trata de la libertad, precisamente. Pero **la libertad esencial está en la capacidad de contar nuestros propios relatos**.

China, por ejemplo, tiene una protección para su producción cinematográfica, impuso un cupo por el cual sólo deja entrar una cantidad determinada de películas extranjeras, el resto de las que se exhiben son chinas. Yo particularmente no coincido con esa posición. **Creo que los argentinos tenemos derecho a ser espectadores de lo que el mundo produce, pero por sobre todo debemos tener derecho a ser espectadores de nuestra propia capacidad de producción.** Se trata de encontrar un equilibrio entre esas necesidades. Estados Unidos, por su parte, está sumamente atento a su producción local, el único problema es que ellos plantean que ésa se convierta además en estándar universal.

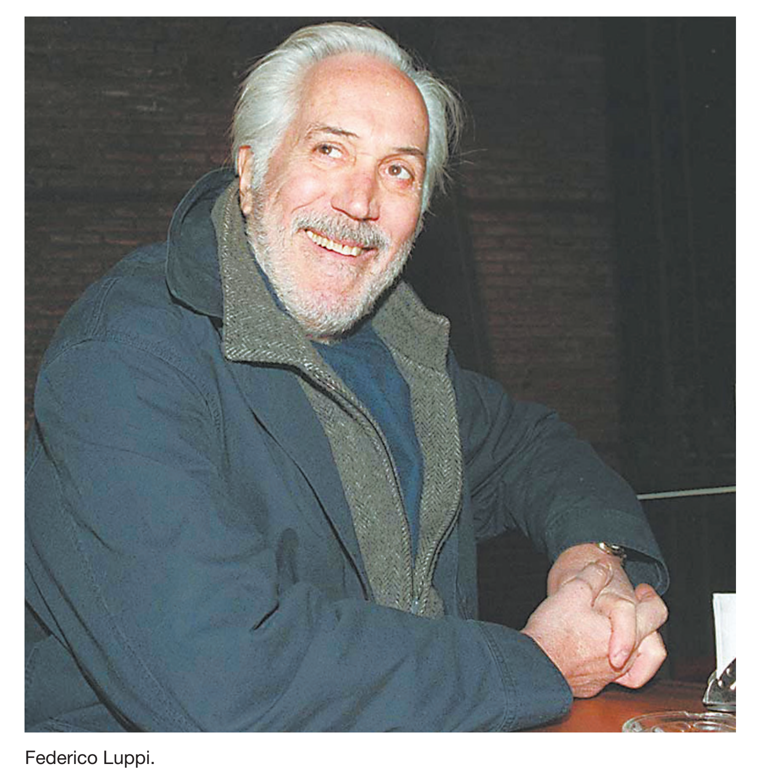
Creo que es una falsa alternativa. Pienso que se puede ser espectador de lo universal sin dejar de comprender que lo nacional es lo universal visto con ojo propio. Y **un país que ve cine extranjero pero que no tiene capacidad de referenciarse en el propio es un país culturalmente indefenso.** De manera tal que si nosotros no protegemos nuestra propia producción cultural, y en particular nuestra producción cinematográfica, seremos simplemente espectadores de lo hecho por otros, veremos cómo nuestra cultura decae lentamente. Cuando decae la cultura de un pueblo no sólo decae el trabajo que las industrias culturales generan, sino que decae el alma entera de una comunidad. No pretendo que mi hija vea cinco películas argentinas por cada cinco de Hollywood. Pero estoy seguro de que si ve una película argentina por cada siete u ocho extranjeras, esa película y las muchas otras que vea en proporción van a actuar como una brújula, le van a permitir saber dónde está el norte y dónde queda el sur, a dónde pertenece, quién es. Y esto es esencial. **Una comunidad sin producción cultural propia, sin cine propio, es una comunidad absolutamente inmunodeprimida, propensa a la infelicidad, a la irrealización, al retraso.**

TB. El cine, en un punto, es una tecnología, es un arte de comunicación que surge de una tecnología. Esa cajita que

LAS ESCUELAS DE CINE

JC. **Tenemos más estudiantes de cine en la Argentina que en toda la Unión Europea, solamente Córdoba tiene más estudiantes de cine que Francia.** Tiene aproximadamente 2.500 estudiantes de cine, y es el otro gran polo de formación además de Buenos Aires. También hay una escuela con una larga tradición en Santa Fe, de la cual fue fundador Fernando Birri, y otras en Rosario, Tucumán, Mendoza. Además de la Universidad del Cine, que es una fundación, hay en Capital Federal muchas instituciones privadas. Hay algo magnífico en esta vocación masiva, pero hay algo también bizarro.

MA. El fenómeno de la educación cinematográfica en la Argentina es realmente extraordinario e incomprensible. El 45% de nuestros estudiantes son extranjeros, algunos de los cuales vienen de países no convencionales. Digamos que un estudiante de cine convencional para la Argentina es un estudiante peruano, ecuatoriano, chileno, mexicano. No es convencional si es norteamericano y sobre todo si vive en Los Ángeles. En la FUC tenemos seis alumnos que vienen de Los Ángeles, a cinco cuadras de Hollywood, y cuando yo los entrevisto para asegurarme de que no sean traficantes de cosas raras, me encuentro con la sorpresa de que me dicen: "En mi país me enseñan cine para hacer negocios, acá me enseñan cine para pensar". Por eso **prefieren un país que enseña cine para pensar**, cuyo cine en su conjunto es de pensamiento. Los ha convocado la Argentina porque es, además, un país atractivo. Pero es un fenómeno de nuestro país que está absolutamente fundamentado en su cinematografía. **La mayoría de los alumnos extranjeros que vienen de países europeos a estudiar a la FUC lo hacen porque han visto nuestras películas en festivales y porque les llama la atención una escuela de humanidades que produce cine.** Son muchas cosas sorprendentes. Por eso tenemos estudiantes noruegos, alemanes. ¿Qué filman? Bueno, nosotros tenemos un problema que vamos a tener que resolver pronto. Los alumnos se desesperan porque no entienden el idioma. Y como nuestros programas no tienen sólo materias técnicas sino también humanísticas, algunos se quedan sin palabras para comprender y responder. Por eso vamos a tener que hacer algún tipo de examen de lengua para que ellos no sufran esta situación.



Federico Luppi.



TELAM

inventan los hermanos Lumière, que primero es una filmadora y con una lámpara atrás se transforma en un proyector, hizo posible la construcción de un lenguaje, pero siempre a partir de esa tecnología. El abismo desde esa primera caja a lo que son hoy las posibilidades de producción audiovisual modifica no solamente los hábitos de consumo sino la manera de hacer cine. **Estoy convencido de que estamos en una etapa post-cine.** Un niño de cuatro o cinco años hoy pasa una cantidad de horas notable frente a un televisor e incluso los chicos de clase media o de altos recursos están más tiempo frente a la pantalla de Internet que frente a la pantalla de un televisor. Una primera cosa que cambia a partir de esto es que desaparece el concepto de espectador pasivo, que éramos nosotros en el cine, y es reemplazado por la interactividad, la posibilidad de interactuar y de crear. Todo esto coloca a los nuevos espectadores en una nueva decodificación de los mensajes cinematográficos, del lenguaje audiovisual. Y a nosotros los realizadores, incluso a nosotros los más viejos, nos obliga a sumergirnos en esas nuevas tecnologías. Y nuestros productos, nuestras obras, surgen a partir de esa nueva tecnología, con una mirada nueva, con posibilidades tecnológicas distintas. **Antes, cuando editábamos películas, lo hacíamos frente a una moviola, un aparato electromecánico, cortando y pegando. Cuando editamos hoy lo hacemos con programas de edición, con distintos software, no solamente los de edición sino con la posibilidad de retocar imágenes, de desarrollar sonidos.** En esos software hay un desarrollo de pensamiento humano –hay gente de la India o de Canadá, que son los más fuertes en estas tecnologías– que ha trabajado en el desarrollo de esos software. Y de alguna manera, nosotros como creadores, como artistas, trabajamos junto con ellos. Estamos sumando a nuestra obra y a nuestra mirada las posibilidades que nos ofrecen estos sistemas de edición. Surge acá un lenguaje nuevo y surge también una manera nueva de difundir el cine: las salas cinematográficas, el VHS, el DVD, los problemas industriales y comerciales que genera esto. ***Iluminados por el fuego* todavía no está editada en DVD y ya la venden hasta en los trenes, en los kioscos, en los videoclubes.** Vinculados a este tiempo, de desarrollos tecnológicos, hay fenómenos como la desigualdad de posibilidades, de recursos económicos entre un sector y otro, cada vez más abismales. Hay una vasta cantidad de jóvenes en América latina y en la Argentina en particular que se están formando como consumidores de estas nuevas imágenes y como hacedores con estas nuevas herramientas. Creo que acá hay una nueva propuesta. Y esto en medio de un momento maravilloso y nuevo para América latina. La aparición simultánea de las políticas culturales de las que hablaba Jorge, de estas nuevas tecnologías y de este nuevo momento para América latina me hacen tener una extraordinaria esperanza en que de verdad podemos tener un continente mejor, en que de verdad, si nos lo proponemos, podemos dar un paso. Y **la hegemonía proveniente de América del norte, creo, ayuda a la creación de una unidad.** Parece mentira, pero es como que nos impulsa a estar de alguna manera más juntos en una protección. Y a esa esperanza yo apuesto absolutamente, y apuesto porque veo a esos 16.000 estudiantes de cine que hay en la Argentina, con una energía y una mirada nueva. No tengo dudas de que si el cine argentino hoy tiene un valor importante, no sólo a nivel nacional sino internacional, en un futuro cercano ese impacto y ese valor van a ser aun mucho más altos.

CINE Y CULTURA NACIONAL

MA. **El cine argentino irrumpió en el mapa internacional en los años '60, cuando abandonó un poco la fórmula del cine industrial que lo había caracterizado hasta esa época. En ese momento se empezaron a generar productos cinematográficos irregulares desde el punto de vista formal y temático, y se convirtió en una cinematografía más expresiva y más interesante para el mundo y tal vez un poco menos interesante para los habitantes del propio país.** En una oportunidad, cuando yo dirigía el INCAA, se le hizo un tributo al cine argentino en Sorrento y un director italiano me pidió que definiera al cine argentino. Yo dije entonces que era como un manicomio. Quería decir –y esto lo entendió todo el público que estaba presente– que en el cine argentino cada película tiene su tema. Cada loco con su tema, cada película con su tema. Entonces me respondieron, con algo de nostalgia: "A nosotros nos han metido a todos en el manicomio". Y aludían con esto a una cinematografía pujante, como había sido la italiana, pero que al ser protegida por una industria o por un país industrial y rico, había perdido imaginación. En fin, es doloroso decirlo, pero **uno de los motores de la literatura, la cultura, el cine y el arte argentinos es el hecho de que vivimos en un país difícil, desconcertante, atractivo, curioso, misterioso.** Uno sabe que Francia es como una vidriera cultural en el mundo. Pero Francia no despierta y no ha despertado nunca tanta curiosidad como despierta la Argentina, con sus vaivenes, sus grandezas y pequeñeces. En ese sentido, nuestro país tiene la suerte de enriquecer su cultura permanentemente porque además tiene una protección que cumplió 50 años. El cine argentino ya cumplió 100 años, pero la protección del cine argentino sólo 50. Desde 1957, la Argentina tiene una industria y una política de Estado, con sus momentos y sus vaivenes, como le ha pasado a toda la sociedad argentina. Y quiero resaltar esto porque es indudable que **los países no lucen por sus riquezas materiales tanto como por sus riquezas culturales.** Muchas veces me he preguntado quién habrá sido el ministro de economía de Grecia, de esos países luminosos en la historia de la cultura, y sin embargo todos recordamos mejor quiénes fueron los que construyeron su cultura. En estos términos, **nuestro país es un milagro, porque la cultura argentina ha sobrevivido prácticamente a todo, incluso a las más nefastas fuerzas de la sociedad.** Me refiero exactamente a épocas en las que no teníamos ninguna libertad, ninguna posibilidad de sentirnos una república civilizada. Por otra parte, en los últimos tres años se han hecho unas 200 películas y me parece que 180 de esos directores hicieron algo por la cultura argentina hoy. Porque **el cine argentino es un cine culto**, no es un cine que considera al espectador ubicado en una zona oscura de su imaginario. Normalmente el espectador es un ser en la oscuridad. **El cine argentino considera que el espectador es un ser inteligente.** No se lo puede comparar con las películas comerciales norteamericanas ni con las películas industriales que llegan a nuestro país. Por ejemplo, yo no diría que *King Kong* es una película culta, es una película para imbéciles, entre los cuales estoy yo, porque la vi. Pero no es un cine para la cultura.

JC. Coincido totalmente con Manuel. Es curioso, un director americano quiere público y nuestros directores –y no hago un elogio de esto, es una característica que tiene un lado bueno y uno malo– están soñando con ir a Cannes o a San Sebastián. Ésa es su meta, es una meta de trascendencia que tiene que ver con el super-yo colectivo. No porque sean cholulos de Cannes, sino porque Cannes está identificado con ese tipo de cine, con un cine de contenido, de búsqueda, de arte, de creatividad. Y no sólo los directores, también muchos productores y distribuidores piensan así. **Creo que un cine que madure debe plantearse un equilibrio entre una pequeña cantidad de películas que aseguren el mercado, una segunda línea de películas que apunten al arte y al mercado, y una tercera línea, la base, la mayoritaria, de películas de búsqueda, riesgo y experimentación, que además son de bajo costo.**

JC. **Toda obra humana se vincula con la cultura porque el ser humano es el único animal cultural.** Esta relación entre actividad y cultura tiene muchas expresiones, pero para no remontarme al arte rupestre y hacer de esto una exposición interminable y aburrida, me gustaría hacer algunos comentarios sobre la relación entre el cine y las políticas culturales. Hasta cierto punto, del mismo modo que todo lo que el hombre hace es cultura, todo lo que el hombre defiende y promueve es política. Hay varios aspectos de esta cuestión. Uno de ellos se vincula con el hecho de que todos los países, todos los cuerpos políticos, todas las naciones, tienen una cultura. Es más, algunos países comparten la misma cultura o algunas partes de algunos países comparten la misma cultura. Por ejemplo, la cultura guaranítica, que tiene que ver tanto con la cultura guaraní como con la de las misiones, tiene denominadores comunes a cada lado de la Triple Frontera, donde hay más semejanzas entre un formoseño y un paraguayo que las que hay entre un formoseño y un porteño. Sin embargo, es muy frecuente que en el mundo existan entidades culturales que no tienen su reflejo en una cinematografía. En la medida en que la cinematografía es, como producto cultural, un producto industrial –es artístico, pero el modo de producción es industrial o en algunos casos artesanal–, no todos los países que tienen cultura tienen cine. Lo cual nos ha llevado, a comienzos del siglo XXI, a un cuadro de situación bastante desalentador. **El cine es una industria cara, la única solución que las naciones han encontrado para garantizar su existencia es la política.** Esa política tan devaluada, tan desprestigiada. Se trata entonces de encontrar políticas de Estado que promuevan y defiendan nuestros intereses, los de la comunidad en su conjunto, y en ese marco los derechos individuales. **Somos partidarios de la diversidad cultural en el mundo y también creemos en una diversidad cultural interna, propia, cuya expresión debe ser garantizada por una política cultural adecuada.**

Se trata de una política de Estado que defienda lo propio. **En los ’90 padecimos la política de un Estado ausente, y eso ocurrió también en la cultura.** Lamentablemente, muchas veces la cultura pareciera no formar parte de las prioridades del Estado, con la excusa de que el Estado tiene otras cosas más importantes de las que ocuparse, como la salud, la educación, lo social. Yo creo, en cambio, en una política de Estado que jerarquice y le dé a la cultura la importancia que la cultura merece. Específicamente, **tenemos una tradición cinematográfica vastísima que ha redundado en los últimos años en una formidable vocación de argentinos que hacen cine**, que nos da a su vez una capacidad diferencial: La Argentina es un país que hace muy buen cine, y lo hace fundamentalmente por la capacidad y el talento de nuestros artistas, la iniciativa de nuestros productores, la formación de nuestros técnicos, el talento de nuestros actores, el riesgo de inversión de quienes venden servicios de producción. En fin, todo lo que es la estructura artístico-industrial. Pero **no tendríamos la producción de películas que tenemos, que orilla las 50 películas por año, sin una política de Estado**. Tampoco podríamos tener una política de Estado en cine sin un país que aguante. **No puede haber un cine exitoso en un país que fracase.** Esta situación ha determinado que en nuestra historia, cuando tuvimos libertad de expresión, ausencia de censura y políticas de Estado en un país que funcionara, tuvimos un cine que dio que hablar entre propios y extraños. De eso se trata. No dudo de que sin políticas de Estado habría algunos cineastas argentinos destacándose en el mundo, como ocurre muchas veces en otras áreas. Pero lo que hoy tenemos no son excepciones, tenemos una regla, una norma, **tenemos un cine que funciona como un cuerpo, como una cinematografía, como un paquete de obras colectivo, donde no se explica todo en una sola película sino en el conjunto**. Eso es lo que yo suelo denominar, en una metáfora sin demasiada imaginación, como un espejo en el cual podemos mirarnos y conocernos. Quisiera hacer una última aclaración. Cuando hablo de políticas de Estado hay que tener cuidado, porque no me estoy refiriendo a producir una secuela del estalinismo, que es el dedo gigante que indica quién filma, qué hay que filmar y cuándo hay que estrenar. Yo no soy estalinista. Creo en el Estado comprometido, opuesto al Estado ausente, pero no creo en un Estado que diga vos filmás y vos no filmás. Creo en un Estado que empuje, no que señale. O sea, que la mano esté abierta, no el dedo extendido.

TECNOLOGIA Y PRODUCCION AUDIOVISUAL

TB. Las nuevas tecnologías tienen un impacto curioso, incluso ambiguo, en la producción audiovisual. Por un lado es evidente que antes hacer una película requería una tecnología carísima a la que muy pocos podían acceder, mientras que hoy con una cámara que cuesta 4.000 dólares, más una isla de edición que es una computadora con un programa, más una pequeña isla de sonido, se puede realizar una película que puede competir y ganar en el Festival de Cannes. También ahora se pueden ver películas que los realizadores suben a Internet y, a partir de ese momento, en todo el planeta, cualquiera que quiera ver esa película y que tenga banda ancha, la consulta. Entonces se produce un fenómeno: en forma simultánea ven la película en Japón, en Tanzania, en Panamá o en la Isla de Pascua. Esto debería permitir la democratización de la imagen, y hasta cierto punto esto ha ocurrido. Pero también es cierto que simultáneamente con esto hay una concentración sobre todo de la distribución de las salas de países de todo el mundo que es cada vez más monopólica. Telesur es un proyecto formado por Venezuela, Argentina, Uruguay y Cuba, y sin embargo hasta hace muy poco en Cuba, Argentina y Uruguay no se veía Telesur, solamente se lo veía en Venezuela. **Argentina aporta el 22% del presupuesto de Telesur y nosotros no podíamos verlo porque hay grupos que concentran monopólicamente los medios de comunicación y no autorizan a bajar Telesur, aunque sea un programa de gobierno**. Este problema de la concentración hace que toda esta tecnología no esté al servicio de una política democrática. Podría estarlo, pero no lo está.


SANDRA CARTASSO

Ricardo Darín.

JC. Eso es cierto. Y se explica porque, como decía Orson Welles, “si hablamos de cine y a los diez minutos no hablamos de plata, no hablamos de cine”. El cine es una industria y requiere dinero aun en su carácter artesanal. Podemos filmar una película en miniDV o en DVcam, pero luego hay que pasarla a celuloide. El cine no es industrial en el sentido en que lo era a mediados del siglo XX, del mismo modo en que hoy no se fabrican de la misma forma las cosas. Hoy pasamos de una era industrial a una era de la comunicación, a lo que se denomina la sociedad de la información. Han cambiado los productos y el modo de elaborarlos. Sin embargo, seguimos viviendo en una sociedad que produce y que fabrica, y en ese sentido el cine sigue siendo industrial. No al modo en que lo era con los grandes estudios de las décadas del ’40 y del ’50, pero sigue siendo industrial. Y más aún si el Estado pone dinero.

EL CINE HISTORICO

JC. El cine independiente plantea una polémica. Yo felicito a aquel que se anima a filmar casi sin recursos y hace una película sólo con una camarita, yo lo he hecho. Hice unos 30 documentales sin ayuda del INCAA. Pero cuando uno toma ayuda del Estado, inmediatamente queda enganchado en las consignas que establece la ley. Porque uno hace una peliculita con los amigos y puede no pagarle a la gente, a los actores; los técnicos vienen de onda, cuando pueden. Pero cuando uno toma dinero público hay que pagar sueldos, hay que pagar obras sociales, hay que cumplir con la ley, porque es dinero público, dinero del conjunto de la sociedad. Y ahí, diría yo, no es que se termina la independencia, es otro concepto de independencia. **Para hacer cine hace falta dinero, el Estado pone gran parte, cuando la película es chica pone casi todo, pero incluso cuando la película es grande, como en el cine histórico en el que Tristán acaba de incursionar, el aporte estatal es fundamental.**

TB. La producción cinematográfica lleva un tiempo, pero los tiempos de hoy no son los de antes. No tengo dudas de que **en los próximos años los jóvenes se van a sumergir también en el cine político, el cine histórico**, en una reflexión a partir de la realidad y de la memoria. De hecho ahora hay tres proyectos sobre San Martín dando vueltas, más la serie que hizo Felipe Pigna con Mario Pergolini, de la que cada capítulo midió 22 puntos de rating. ¿Quién iba a apostar a que una serie de historia iba a estar al tope del rating, superando a Susana Giménez y a Marcelo Tinelli?

MA. En la Universidad del Cine creo que no hay proyectos de este tipo. En este momento hay un proyecto de hacer *Amalia*, por ejemplo, pero de todas maneras me parece que **la dificultad del cine histórico es el costo de producción**, que tiene que recuperarse en las boleterías, algo que es muy difícil para este género. Yo he hecho *Don Segundo Sombra*, por ejemplo. Filmé durante seis meses, esperé los amaneceres que quería, pero en esa época yo era rico, podía darme el gusto de esperar los amaneceres. Hoy no esperaría ni siquiera el atardecer. Y creo que le pasa esto al cine argentino en general. Una película histórica requiere un vestuario, caracterizaciones, en fin. **Si uno quiere hacer bien una película histórica, no es posible hacerla en la Argentina.** No solamente por razones de costo, porque el costo tal vez se podría reunir, lo que es difícil es recuperarlo. **Es imposible hacer un cine que no recupera lo invertido, significaría una sentencia de muerte para el cine argentino.**

TB. Yo creo que es posible hacer cine histórico en la Argentina, hay una fórmula para hacerlo. *Iluminados por el fuego* es una demostración de ello. Es una película que costó un millón y medio de dólares, y en Estados unidos costaría 150 millones. El 50% de los recursos los puso España –un aliado fundamental de la Argentina en este campo– y va a recuperar su costo. Es una película que se está vendiendo en todo el mundo. Japón, por ejemplo, acaba de comprar la película. Es un gran esfuerzo, un enorme desafío, hay que construir muy bien el aparato de producción. Coincido con Manuel y con Jorge en que es una gran dificultad, porque demanda muchos recursos. Pero también existen hoy las nuevas tecnologías, con lo cual cuando la gente ve un avión Harrier que pasa volando es en realidad un cálculo matemático hecho en una computadora.

MA. Yo quisiera disentir con Tristán porque creo que la suya no es una película que se pueda decir histórica, aunque indudablemente toda película es histórica en ese sentido. Pero la idea que a mí me surge de una película histórica es contar la historia de San Martín, de Belgrano, de la Primera Junta, de Rosas. Pero la película de Tristán no es una película histórica en ese sentido. Se trata más bien de una película temática, con un tema muy fuerte, internacional, que vuelve casi imposible no recuperar su costo. Pero a quién le cuento en el mundo la historia de Cornelio Saavedra, por nombrar uno que puede sonar cómico.

EL VINCULO CON ESPAÑA

Considero que nosotros somos con España lo que Inglaterra es con Hollywood. Hollywood es el poderío económico e Inglaterra es la tradición, el talento, la capacidad, el *know-how* del cine. Se asocian sobre la base de una comunidad cultural, que existe sin duda, y del idioma. Nosotros estamos haciendo esto con España. Somos el socio menor y talentoso de la relación, no porque los españoles no tengan talento, que lo tienen y mucho, pero el cine tiene una característica que lo emparienta con la literatura del lugar. El cine español tiene un lazo inequívoco con la tradición literaria de España, es un relato de sucesos y de hechos medianamente extraordinarios. Nuestro cine, en cambio, está marcado por el relato subjetivo, heredero de una tradición que entronca a Roberto Arlt con Esteban Echeverría, y eso lo hace tan raro e interesante. **JC.**

EL CINE
MANUEL ANTÍN,
TRISTÁN BAUER,
JORGE COSCIA.

Agradecemos especialmente al público, cuyos comentarios y preguntas enriquecieron los debates, y a la agencia TELAM, que gentilmente cedió las fotos que ilustran esta publicación.

Producido y editado por la Dirección de Comunicación y Prensa de la Secretaría de Cultura de la Nación.